

ETC



La néantisation de l'objet

Le culte de la récupération, oeuvres d'Isabelle Lelarge et Roger Bellemare, La Galerie du Service des activités culturelles de l'Université de Montréal. Du 11 février au 4 mars 1993.
Conservatrice invitée : Louise Boudreault

Sylvie Janelle

Number 22, May–August 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36064ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Janelle, S. (1993). Review of [La néantisation de l'objet / *Le culte de la récupération*, oeuvres d'Isabelle Lelarge et Roger Bellemare, La Galerie du Service des activités culturelles de l'Université de Montréal. Du 11 février au 4 mars 1993. Conservatrice invitée : Louise Boudreault]. *ETC*, (22), 40–42.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

MONTRÉAL

LA NÉANTISATION DE L'OBJET

Le culte de la récupération, œuvres d'Isabelle Lelarge et Roger Bellemare, La Galerie du Service des activités culturelles de l'Université de Montréal. Du 11 février au 4 mars 1993. Conservatrice invitée : Louise Boudreault

Les œuvres d'Isabelle Lelarge et celles de Roger Bellemare exposent un processus similaire de réappropriation d'objets disparates. La pratique de la récupération évite à l'artiste l'opération de la représentation ou de la reproduction. Cette procédure neutralise en fait toute projection d'une individualité sur un projectile quelconque et permet plutôt de se concentrer sur la mise en œuvre d'un dispositif en dehors des contraintes mimétiques.

Vue à distance, en retrait, l'installation d'Isabelle Lelarge intitulée *Fils conducteurs* se présente comme une organisation structurale déployée dans tout l'espace d'exposition. L'œuvre *in situ* est constituée d'une trentaine d'objets hétéroclites étalés au sol et reliés au lieu par des bandes élastiques et des barres noires qui referment l'espace en créant une perception globalisante. Le franchissement du seuil amène inévitablement un changement de situation et, par le fait même de statut chez le spectateur qui, de la contemplation glisse par le déplacement du corps à l'intérieur d'un dessin.¹ Le regard oscille d'un fil conducteur à l'autre — grands traits scindant l'espace — et rejoint les objets au sol qui se profilent en tant que taches, que masses de densité, plutôt que de se définir méticuleusement. L'œuvre apparaît comme un assemblage de signes graphiques organisant un espace schématisé. Les jeux de contrastes du noir (objets) et au blanc (lieu) accentuent l'effet dessin. Les objets recouverts de peinture noire disséminés au sol et ainsi désinvestis de leurs associations signifiantes (utilitaire ou esthétique) sont réintroduits pour leurs qualités plastiques. Ils redoublent la linéarité des bandes noires verticales (au mur), obliques (du plafond au sol), horizontales ou sinueuses (au sol) et renvoient à la salle qui les reçoit.

Le concept de basculement, des codes, du tridimensionnel au bidimensionnel, est redoublé par la disposition des objets renversés au sol, et influence la perception du spectateur qui est abandonné aux effets instabilisants de l'affect : « le concept adopte la stratégie de l'ouverture et de la déstabilisation ».² Contrairement à la notion de progression que l'on retrouve fréquemment dans les installations, on parlera plutôt d'un effet palindrome, où tous les sens (de parcours) sont signifiants. Les trajectoires multipliées se tracent circulairement, telle une boucle qui ne mène nulle part, un réseau rhizomatique de fils décousus représenté par le pointillé tourbillonnaire marquant l'espace des murs et du sol, le dispositif narratif éclaté embrouille les pistes virtuelles de lecture. Les *Fils conducteurs* tissent une trame trouée, ouverte à la multiplicité des nœuds discursifs qui s'y faufilent.

Une lecture ponctuelle des éléments révèle un répertoire d'objets non subsumables à la catégorie des « arts majeurs », chacun ayant ses propres motifs d'exclusion du circuit (I. Lelarge) : des dessins encadrés représentant des vues de Paris, une peinture sur soie japonaise, une sculpture africaine, des ouvrages divers de ferronnerie, de céramique, de menuiserie et des objets utilitaires tels un tabouret, des bases de lampes, une tête de marteau, un pied de patère, etc... La mise en abyme de ces « hors-d'œuvres » s'inscrit parallèlement à leur étalement au sol plutôt qu'à l'accrochage au mur, tel un désir de nier ce qui s'expose. Plusieurs éléments apparaissant dans *Fils conducteurs* faisaient partie de projets antérieurs d'Isabelle Lelarge. Cette stratégie de remise en œuvre accentue le caractère éphémère de l'installation.

Depuis 1987, Isabelle Lelarge incorpore divers objets récupérés dans ses productions. Ces objets, qui ont souvent le caractère antiquisant du souvenir de famille, perdent tout effet de nostalgie ou de préciosité en étant recouverts d'une couche uniforme de peinture noire. En outre, ils sont en général disséminés au sol sans se toucher et ainsi risquent moins de créer des analogies, des investissements réciproques; cette situation les retarderait plutôt. La pratique de la récupération n'est donc pas un fin en soi. Elle contribue à l'élaboration d'un travail avant tout critique où l'artiste joue à détourner les codes et les conventions érigés par l'institution artistique en questionnant et en altérant ses frontières. En examinant sur toutes ses coutures le système, elle met en branle ses assises en étirant au maximum le concept élastique de l'art : « libre à l'esthéticien d'arrêter le concept, mais libre à l'artiste de modifier la chose. [...] La pratique du jugement critique vérifierait cette conception empiriste de la définition, puisque l'on est bien forcé d'élargir sans cesse le sens du concept d'art ».³

L'exposition de Roger Bellemare présentée dans l'autre salle s'intitule *VIR* (en latin homme). Elle se compose d'une série de tableaux-objets clos dans des boîtes recouvertes d'un plexiglass. L'accrochage, rigoureusement géométrique, accentue l'effet d'icônes des œuvres. Chaque tableau, dont la structure de base est un panneau noir, consiste en un assemblage d'objets sans valeur et de divers matériaux récupérés : morceaux de métal rouillé, bouts de broche et de grillage, quignons et planches de bois, fragments de verre et de miroir, tuyaux, clous, bigoudis, cheveux, journaux, photographies, etc. Un répertoire d'objets de nature et de culture où, ce n'est pas tant la chose elle-même qui sert de principal déclencheur de l'œuvre, mais plutôt sa forme (à l'opposé du ready-made). En ce sens,



Isabelle Lelarge, *Fils conducteurs*, 1993. Dessin-installation (détail). Bandes élastiques, acrylique, ready-mades.

décontextualisé et désinvesti de ses charges narratives, l'objet participe matériellement à l'organisation plastique de l'œuvre par sa neutralité, son inanité. Les éléments dépendent d'une schématisation formelle et c'est dans le rapport de proximité et de redondance à travers la série qu'ils créent des associations signifiantes (symboliques), en étant réinvestis, sémantiquement.

L'apparente planéité de la surface unifiée — où n'apparaît nulle illusion perspectiviste — répond d'une autre profondeur qui la ferait basculer dans l'espace de l'inconscient. Les espaces flottants, les interstices silencieux entre les composantes ouvrent les portes de l'évocation. Le

spectateur est assailli par une pléthore d'images, d'associations fantasmatiques élaborées à partir de détritits de sa mémoire qui se confondent avec celle de ces objets marqués par l'usure. Des évocations de torture, de souffrance et de déchirement naissent de la répétition de certaines images (*l'agneau immolé et ensanglanté*, *le Saint-Sébastien*) et du traitement infligé aux formes elles-mêmes (la feuille de métal pliée et ficelée telle une lettre censurée, de petits objets emprisonnés ou écrasés, parfois étranglés par de la broche, etc.). Le spectateur assiste à cette violence comme un voyeur sidéré. « Saisie première, fugace : douleur, peur, mots ultimes visant cette crête où le sens bascule dans les

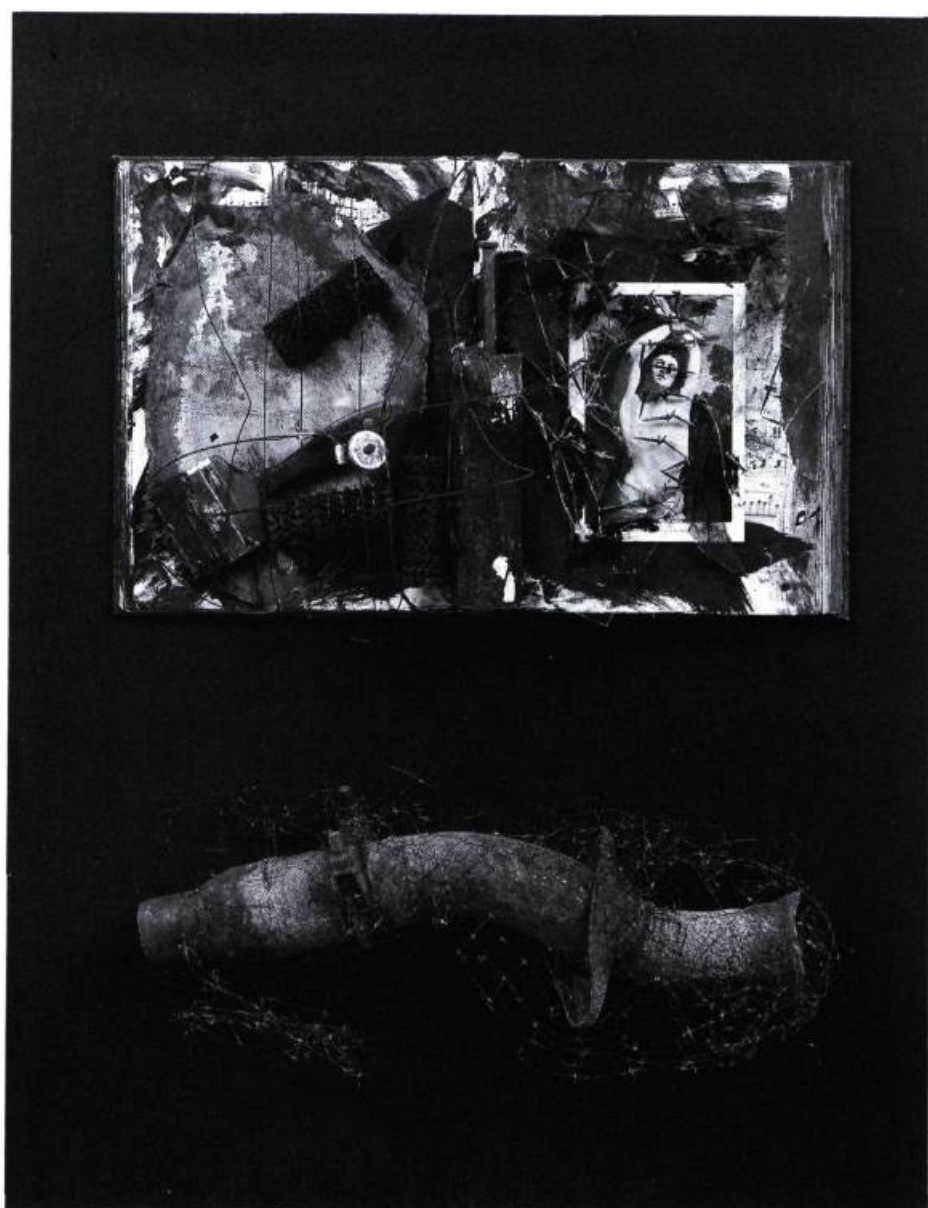


PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY

Roger Bellemare, *Sans titre*, 1992. techniques mixtes; 83 x 64 cm.

sens, l'intime dans les nerfs ». ⁴ Le dispositif scénique dénote lui-même l'image d'un lieu de supplice avec ses instruments de torture : les clous, le verre brisé, le fil barbelé, etc. Les formes sont tordues, enfermées, crucifiées, sacrifiées, tandis que les surfaces (journaux et partitions musicales) sont déchirées, lacérées ou maculées de peinture (rouge, noire ou blanche), traitées sans ménagement. Pour continuer à filer la métaphore du martyr et de l'atrocité, l'organisation formelle de l'œuvre est souvent élaborée autour d'une structure cruciforme. Très rapidement, l'œil passe des formes visibles et glisse dans l'ordre symbolique en recréant ses propres combinaisons sémantiques, de la détresse à l'enchantement.

Vir et Fils conducteurs, bien que produites à partir de démarches très distinctes, ont été réunies sous le thème *Le culte de la récupération*. Effectivement, elles démontrent toutes deux un intérêt pour la récupération d'objets. Mais on parlera plutôt de cette action en tant que moyen et

non en tant que culte puisque la trop grande charge signifiante de l'objet est volontairement annihilée par une intervention d'opacification dans l'application d'un voile pictural, d'un écran. En ce sens, les éléments récupérés deviennent l'objet d'une néantisation, d'une mise à mort, sans aucune considération.

SYLVIE JANELLE

NOTES

- ¹ Cette œuvre *in situ* exige un nombre limité de spectateurs pour être efficace. Une co-présence neutralise effectivement l'effet dessin.
- ² Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Éd. Gallimard, 1983, p.138.
- ³ Philippe Minguet, *Sens et contresens de l'art*, Éd. De Boeck, Le point philosophique, 1992, p.6.
- ⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Éd. Seuil, coll. Points, 1980, p. 165.